شعراء يمانيون من العصر الجاهلي

مستويات البناء في يائية عبد يغوث الحارثي

الدكتور صاحب خليل إبراهيم

كلية الآداب – جامعة واسط

تمثل قصيدة الحارثي أ موذجاً رائعاً لرثاء النفس ، أو الذات ، وفي الوقت الذي أبدع الشا ر فيه قصيدته هذ ، فإنها خلت من المقدمة التقليدية بالرغم من فنيّتها ا تي درجَ عليها الشعراء الجاهليوز ، بسبب من كون الشاعر كسر النمطية السائدة وقتئذ ، والحالة النفسية التي هو عليها من غربة مكانية ونفسياً ، والتهيؤ لاسذ عاب زخم الانفعالات الحادة ؛ لاستقبال صيره المحتو ، ألا وهو الموت . وجدت من خلال البحث أن الشاعر لا يُفصِح عن حالته في الأسر ومعاناته إلاّ بعدَ أنْ يتيقَّنَ أنَّ جذوة الحياة ستنطفئ لديه لا محالة ، ولا فرّ من الموت قتا . ولا بد لنا من أن نُعرّف بالشاعر أو ، ونسلط الضوء عل ، وأسره في بني تم :

من هو الشاعر؟:

هو عبد يغوث بن الحرث بن وقّاص بن صلاءة بن المعقل من بني الحارث بن كعب من قحطاز ، شاعر يماني مشهور من العصر الجاهلي ، وفارس معدو ، من أهل بيت شعر معروف ، كان سيّدَ قومه من بني الحارث ، وكان من الجرّار ز ، ولا يسمى جراراً حتى يترأس ألفاً من الفرسان . كان قائد قومه يوم الكُلاب) الثاني إلى بني تمي ، وفي ذلك اليوم أُسِر ، ومن ثمَّ قُتِلِ

قصيدة عبد يغوث الحارثي اليائية *

١ ألا لا تَلوماني كفى اللَّومَ ما بِ ا   وما لَكُما في اللَّومِ خَيرٌ ولا لِيا

٢ أَلَمْ تَعْلَما أنَّ المَلامَةَ نَفْعُها   قليل وما لومي أخي مِنْ شِماليا

٣ فَيا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فبَلِّغَنْ   نَداماي مِنْ نَجرانَ أنْ لا تَلاقيا

٤ أبا كَربٍ والأيْهَمَيْن كِلَيهِما   وقيْساً بأعلى حَضرَموتَ اليَمانِيا

٥ جَزى اللهُ قومي بالكُلابِ مَلامَةً   صَريد ـ مُ والآخَر ـ نَ المَواليا

٦ ولو شِئْتُ نَجَّتْني منَ الخيلِ نَهْدَةٌ   تَرى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَوالِيا

٧ ولكِنّني أحمي ذِمارَ أبيكُمُ   وكانَ الرِّماحُ يَ تَطِفْنَ المُحامِيا

٨ أقُولُ وقدْ شَدّوا لساني بِنِسْعَةٍ   أمَعْشَرَ تَيْمٍ أطلِقوا عَنْ لِسانِيا

٩ أمَعْشَرَ تَيْمٍ قدْ مَلَكْتُمْ فَأسْجِحوا فإنَّ أخاكُمْ لمْ يَكُنْ مِنْ بَوائِيا
١٠ فإنْ تَقتُلُوني تَقتُلوا بي سَيِّداً وإنْ تُطلِقوني تَحْرُبوني بِمالِيا
١١ أحقّاً عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً نَشِيدَ الرِّعاءِ المُعزبينَ المَتاليا
١٢ وتَضْحَكُ منّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيّةٌ كأنْ لمْ ترَي قبلي أسيراً يمانيا
١٣ وظلَّ نِساءُ الحيّ حَولِيَ رُكَّداً يُراوِدْنَ مِنّي ما تُريدُ نِسائِيا
١٤ وقد عَلِمَتْ عِرْسي مُلَيْكَةُ أنّني أنا اللَّيثُ مَعْدوّاً عَلَيَّ وعادِيا
١٥ وقد كنتُ نَحّارَ الجَزورِ ومُعْمِلَ الـ مَطِيِّ وأمضي حيثُ لا حَيَّ ماضِيا
١٦ وأنْحَرُ لِلشرْبِ الكِرامِ مَطِيَّتي وأصْدَعُ بيْنَ القَيْنَتَيْنِ ردائِيا
١٧ وكنتُ إذا ما الخَيْلُ شَمَّصَها القنا لَبيقاً بتَصريفِ القَناةِ بَنانِيا
١٨ وعادِيَةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها بكفّيّ وقدْ أنْحَوْا إليَّ العَواليا
١٩ كأنِّيَ لمْ أركبْ جَواداً ولمْ أقُلْ لِخَيْلِيَ كُرِّي نَفّسي عنْ رجالِيا
٢٠ ولمْ أسْبَأِ الزِّقَ الرَّوِيَ ولمْ أقُلْ لأيسارِ صِدْقٍ أعظِموا ضَوءَ نارِيا

بناء فكرة القصيدة:

استمد الشاعر من صدق الموضوع ومن شاعريته أصالة هذه القصيدة وروعتها الموضوعية والفنية المستوعبة لانفعالاته، وحالته النفسية المتوترة، مما أسبغ ذلك كله على التكامل الفني عناصر الإبداع التي ميزت هذه القصيدة، ومنحتها القدرة على استيعاب تجربة مشبَّعة بالألم من خلال رثاء النفس، إذا ما لاحظنا قلة النصوص بهذا الصدد، بل وندرتها. ويبقى على مدى الأزمان هذا الأنموذج الجاهلي المتفرد الذي يُعَدّ من عيون الشعر العربي، حاكاها واقتفى أثرها شعراء معروفون على اختلاف الحقب الزمنية.

ومن مستلزمات البحث وفهم النص وتحليله اقتضت الضرورة أن نتناول البناء الموضوعي، فضلاً عن البناء الفني ومستوياته المتعددة، وإنْ كان لكل عنصر دلالة تكشف عنه البنيا، ولا تفترق البنى عن بعضها، ولكن مقتضيات البحث أدت إلى الكشف أولاً عن البنية الموضوعية.

شكّلَ اللومُ محوراً مهماً في الهيكل البنائي الموضوعي للقصيدة، إذ افتتح به قصيدته حيث نهى صاحبيه عن لومه، إذ لا يرتجى النفع والفائدة من اللوم، علماً أنَّ اللوم لم يكن يوماً ما من شمائله وأخلاقه حتى بعد أنْ غدا أسيراً، وقد شكّلَ هذا المفتتح البيتان (١ + ٢) نافذة الانفتاح على تجربته المؤلمة القاسية التي أشاعت في النَّفْسِ ألماً وحسرة، وعمّقت جذورَ الألم في استجلاء الموقف والحالة التي دعته إلى رثاء نفسه.

إنَّ المفتتح اللوم) هيّأ لاستقبال معاناته التي كثّف خلاصتها بالانقطاع عن الحياة ليس برغبته وإرادته، وإنما بفعل القَدَر الذي الجأه أنْ يقع أسيراً، ومن ثمّ يقتَلُ بالنعمان بن جسّاس، إذّ هيّأ لذلك الانقطاع عن الحياة بالبيت الثالث

فَيا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَداماي مِنْ نَجرانَ أنْ لا تَلاقيا

ثم ينتقل إلى مخاطبة عدة أشخاص في البت رقم ٤، ونجده في البيت رقم ٥ قد أنحى باللائمة على قومه الصرحاء والحلفاء منهم على السواء، إذ هزموا في المعركة، ولو شاء لنجا بنفسه بالهرب كما ورد في البيت ٦، لكنه أبى ذلك، وحسبه أنْ يحمي الذمار، وهو مما يجب على الرجل وسيِّد القوم من صون الجار، وأخذ الثأر، وتجلّي الخُلُق في الرجل الكريم حتى وإنْ دفعَ حياته ثمناً لحماية الذمار، وواجه قَدَرَهُ المحتوم لكونه سيِّدَ القوم

٧ ولكِنّني أحمي ذِمارَ أبيكُمُ وكانَ الرِّماحُ يَخْتَطِفْنَ المُحامِيا

٨ أقُولُ وقدْ شَدّوا لساني بِنِسْعَةٍ أمَعْشَرَ تَيْمٍ أطلِقوا عَنْ لِسانِيا

٩ أمَعْشَرَ تَيْمٍ قدْ مَلَكْتُمْ فَأَسْجِحوا فإنَّ أخاكُمْ لمْ يَكُنْ مِنْ بَوائِيا

١٠ فإنْ تَقتُلُوني تَقتُلوا بي سَيِّداً وإنْ تُطلِقوني تَحْرُبوني بِمالِيا

ثم ينفتح الشاعر على تفصيلات في حياة الأسْر من زوايا رصد مختلفة صوَّرَ فيها منعه عن الكلام مدحاً أو ذمّ

٨ أقُولُ وقدْ شَدّوا لساني بِنِسْعَةٍ أمَعْشَرَ تَيْمٍ أطلِقوا عَنْ لِسانِيا

ربما كمَّموه بِسَيْرٍ يُضفر من جلد؛ لكي لا يتكلّم، أو ربما قد صنعوا هذا السَّيْر من وسائل شتى، كي لا يمدحهم بما يؤثر فيهم؛ ليطلقوا سراحه

ويخاطب آسريه في البيتين التاسع والعاشر ٩ ١٠؛ ليسهّلوا أمره ويطْلقوه بعد أنْ ملكوا أسْرَه، وأنْ لا يقتلوه بالنعمان بن جسّاس، وأنْ لا يصير دمه بدم النعمان، فهو لم يقتله حتى يُقتل به، وعرضَ الحارثي عليهم أمواله ليتركوه، بيدَ أنَّ هذا العرض لم ينفعه مطلقة

وينتقل الشاعر إلى محورٍ آخر هو محور الألم والغربة الحادة الصارخة، غربة المكان، وغربة الحياة، يوضح لنا هذا المحور حرمانه من الحياة بفجيعته بمحيطه وبيئته، وحسبُهُ أنْ يذكر اختفاء نشيد الرعاء، ومشهد المنتحين بإبله التي نَتَجَ بعضهم، وبقيَ بعضه، كما ورد في البيت الحادي عشر ١١:

١١ أحقّاً عِبادَ اللهِ أنْ لَستُ سامِعاً نَشيدَ الرِّعاءِ المُعْزِبينَ المَتاليا

ولكنه في أسلوب الالتفات ينتقل من النظرة المستقبلية إلى ما عليه الحال حين تضحك منه الشيخة العبشمية كأنْ لم تري قبلي أسيراً يمانيا البيت ١٢، لكنه سرعان ما يعود في البيت ١٣) إلى لفخر بنفسه وحمله نساء الحي يراودن منه ما تريده نساؤه، وإن زوجه مُلَيْكَة تعرف بطولته وانه الليث يكر ويفر البيت ١٤

ويستمر في الأبيات ١٥،١٦ موضحاً كرمه ومجالسه وأمنه ، ويوضح في البيت ١٧ الخيل ، وفروسيته ، ولينه ورفقه . ويتصاعد الحسّ المأساوي بما يطرحه البيتان (١٩ ، ٢٠) من مقتضيات رثاء النفس ، وغياب أعزّ لذة لديه هي ركوب الخيل وخوض الحروب ، وسباء الزق ، ومشاهدة الذين يضربون القِداح ، وإيقاد النار لجلب الضيوف.

إنَّ تلك المناظر المألوفة لديه ستختفي مع غيابه عن هذه الحياة ، حيث تَصاعَدَ توتّرُ حالة الشاعر النفسية إلى أقصاها بفقدانه تلك المشاهد الحية في ممارساته اليومية ، تلك المناظر التي ذكّرّها لنا من زاوية نظره ، ووظف فيها بؤرة الفاجعة لديه ، مما أغنت عن التفاصيل الهامشية ، فقد استطاعَ أنْ ينتقل من مشاهدَ معيّنة إلى مشاهد أكثر بلَقطات سريعة دون إسفاف لكنها مؤثرة هيَّأتْ ظرفاً نفسياً لاستقبال رثاء نفسه بعدَ أنْ أحسَّ بالمرارة والألم وفقدان مآثر ذاته وقبيلته ، بفقدان الصُّوَر المُحَبَّبَة والأثيرة في محيطه وبيئته ، والتأثير في المتلقين .

إنَّ هذا النّمَط من القصائد الرائدة في مجال رثاء النّفْس قد فتَحَ سبيلاً لتجارب أُخَر مماثلة وجَدَت طريقها إلى شعرنا العربي ، حَمَلَت معها ظروف بنائها الموضوعي والفني ، وإنْ بقيت النكهة الخاصة بقصيدة عبد يغوث الحارثي ؛ لكونها الأنموذج الرائد ، وبقيت بعض القصائد التي نسجت على منوالها لها نكهتها الخاصة بها أيضاً ، وإنْ لم تبلغ شأو قصيدة الحارثي إلاّ قصيدة المتنبي

كفى بكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافيا وحَسْبُ المنايا أنْ يكنَّ أمانيا

البنية الصوتية:

تبقى يائية عبد يغوث الحارثي واحدة من روائع الشعر العربي ، وأنموذجاً أصيلاً في رثاء الذات أو النفس ليس بموضوعها حسب ، وإنما اكتسبت فرادتها ببنائها الفني المتميز ، ولذا سندرسها من خلال بنيتها الصوتية

تخضع الأصوات عندما تتشكَّل جمالياً ، لتنظيم خاص في البناء الفني للشعر ؛ وضمن مستويات متعددة ، من الإيقاع ، والتكرار ، والتشديد ... ذلك كله يمنح الشعر قيمة خاصة عبرَ ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان ... . ويمكن رصد البنية الصوتية وتحليلها في إطار الموسيقى والقافية ، والتكرار ، والتشديد ..

البناء الإيقاعي:

جاءت القصيدة على البحر الطويل ، ولهذا البحر منزلة تفضل على بقية البحور ؛ لكونه يتوافق مع الكثير من الحالات والمعاني . وبالرغم من فخامة البحر الطويل ، وما يستوعبه من موضوعات جليلة ، وبخاصة في الرثاء ، فإنَّ الشاعر قد وفق في قصيدتنا ، على أن الحدث والتفاصيل التي مثَّلت ألمه وحزنه وغربته القاسية قد تتصاعد مع تفعيلات بحر آخر أشد جلبة

في الإيقاع ، غيرَ أنَّ هذا البحر كان مُذهلاً في استيعاب الغربة ، والهموم ا عميقة التي أشيعت على مساحة القصيد . وكان لابد من أنْ نجد تلك الآلام طريقها إلى التعبير في ألفاظ مثيرة ، نظراً لزخم العوامل النفسية ، نتيجة نفْس الشاعر المُتْعبَة ؛ لتجد راحتها بين طيّات القافية اليائية المنتهية بألف الإطلاق .

وإذا حصرنا مفهوم الإيقاع في الظواهر التي تلتزم مبادئ التمايز والتناسب والتكرار ، وهي المبادئ الأساس للإيقاع في تجلياته بمستوى الفنون المختلفة ، فإن الظواهر التي تجسدت في النص الشعري المدروس تتجلى في ثلاثة أنماط

الأول : صوتي : يمثّله كلٌّ من الوزن ، والقافية ، والجناس ، فضلاً عن أجراس الأصوات اللغوية

الثاني : صوتي دلالي : تمثله ظواهر الموازنة والتصدير والتكرار ، وهي الظواهر التي تكرر اللفظ والمعنى

الثالث : دلالي : وتمثله ظاهرة التكافؤ ، وهي التي تكرر المعنى من دون لفظ

مع علمنا أنَّ الإيقاع في الخطاب الشعري يمزج بين ثلاث وظائف ، أو يحقق ثلاث وظائف متمايزة ومتداخلة وهي وظيفة الإطراب ، ووظيفة التوتر ، ثم وظيفة التعبير ، أو ملاءمة حركة المعنى

فوظيفة الإطراب تتعيَّن من مستوى الانسجام الذي يحققه بناؤه الذاتي وهي تكون أكثر بروزاً في البناء المركَّب الواضح التناظر ، خلافاً لما هو عليه في البناء ا ساذَج ، أو المركَّب الضعيف التناظر . وتتعيّن وظيفة التوتر من خلال علاقة الإيقاع بالتركيب النحوي الدلالي ، وهي علاقة قائمة على التعارض أساس ؛ لأن الإيقاع يمثّل انزياحاً عن الخطاب اللغوي المعتاد . في حين تتعيَّن وظيفة التعبير من خلال الاختيارات التي يمارسها الشاعر في البناء الإيقاعي ، وفي علاقاته مع مكونات الخطاب ؛ لغرض ملاءمة حركة المعنى الشعري .

في ضوء هذا الفهم يمكننا معالجة البناء الإيقاعي لنص عبد يغوث كالآتي

الإيقاع الصوتي:

أ الوزن

يقوم النص على وزن الطويل ، وهو يتميز بموسيقاه العالية ، بحكم تركيبه القائم على التناظر التقابلي التام من مستوى وحداته وأزمنته . ومن ثم كانت له الهيمنة المطلقة على خطاب الشعر العربي القديم التقليدي لما تقتضيه بلاغة المشافهة

كما يتميّز أيضاً بتوتّره العالي ؛ لكونه يقيم تماثله الصوتي فوق ما صله الاختلاف ، أي يكرِّر تماثلات صوتية دون أنْ يكرر معها مدلولاً معيّنا من جهة ، ومن جهة ثانية ، يقيم وقفاته

الصوتية في المواضع التي لا تقتضيها اللغة ، وهو أمرٌ يحققه وزن الطويل في أشكال النَّظْم الشعري التي قامت عليه كله

وإذا كان البحر الطويل يحقق وظيفة الإطراب بحكم بنيته ، والتوتر بحكم تعارضه مع اللغة ، فإن لكل شاعر طريقته الخاصة التي يجعل الوزن بها متلائماً مع حركة نصِّه الشعري ، وهذا ما يحصل من خلال تنويع المقاطع الصوتية التي يقوم عليها الوزن من مستوى أزمنته ، بين أنْ تكون قصيرة ، أو متوسطة ، ثم من مستوى طبيعة حركتها التي تتمايز بين الإغلاق والفتح . وأخيراً من مستوى الوقفات الصوتية التي تتمايز من حيث التوازي على وفق التركيب النحوي والتعارض معه

ومن ثم فإن وزن الطويل لا يظل كما هو ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة ، فعلى المستوى الافتراضي ، ينبغي أن يتشكّل هذا النص في ٥٦٠) مقطعاً منها ١٦٠ مقطعاً قصير ، و ٤٠٠) مقطعاً متوسط ، غير أنَّ النص الشعري لم يتقيّد بهذا التناسب ، بينما كانت المقاطع القصيرة فيه ١٣٨ ، مقابل ٢٢٢) مقطعاً متوسط ، وهو تعديل تفرضه حركة المعنى الشعري القائمة في النص . فالمقاطع لمتوسطة ٢٢٢) أكثر من القصيرة ١٣٨ ، وكانت المقاطع المفتوحة ١٨٠) أكثر من المغلقة ٤٢ ، وهذا ما ينسجم مع البروز الانفعالي الماثل في النص ويختلف كل بيت عن الآخر بحسب المعنى

ونرى أن لكل بيت تناسباً مختلفاً عن سوا ، كما ورد في الجدول الآتي

البيت	قصيرة	مفتوح	مغلق	إجمالي المتوسطة (مفتوح / مغلق)	المجموع العام
1	11	14	3	17	28
٢	١١	١٠	[illegible]	١٧	٢٨
3	11	[illegible]	[illegible]	١٧	٢٨
٤	١٢	١٠	[illegible]	١٦	٢٨
٥	١٢	١١	١١	١٦	٢٨
٦	١١	[illegible]	[illegible]	١٧	٢٨
٧	١٢	١٠	[illegible]	١٦	٢٨
٨	١٢	[illegible]	[illegible]	١٦	٢٨
٩	١٢	[illegible]	١١	١٦	٢٨
١٠	١١	١١	[illegible]	١٧	٢٨
١١	١٠	[illegible]	[illegible]	١٨	٢٨
١٢	١١	[illegible]	[illegible]	١٧	٢٨

١٣	١٣	١٠	د	١٥	٢٨
١٤	١٣	١	١	١٥	٢٨
١٥	١٢	١	/	١٦	٢٨
١٦	١٥	١	د	١٣	٢٨
١٧	١٣	١	/	١٥	٢٨
١٨	١٣	١	١	١٦	٢٨
١٩	١٢	١	١٠	١٦	٢٨
٢٠	١١	/	١٠	١٧	٢٨
	٢٣٨	١٨٠	١٤٢	۲۲	۶۰

ويتضح من الجدول

إنَّ أكبر عدد من المقاطع المفتوحة كانت في البيت الأول ، بلغت ١٤ ، بعدها البيت الخامس ١١) والعاشر ١١) وهنا بروز انفعالي فيه صرخة الشاعر الموجع .

والمقاطع المغلقة سجّلت حضوراً أكثر في البيت الثامن ١١) وفي البيتين ١٩ ٢٠ ، وهنا بروز توتر

وهيمن على أكثر الأبيات المقاطع المفتوحة هي ١ ٢ ٣ ؛ د ١ / ١٠ ١٣ ، ١٤ ١٥ ١٦ ١٧ ١٨

ووجدنا التعادل قائماً في المقاطع المفتوحة والمغلقة في البيتين ١ ، و ١١ ، مما يدل على وجود توازن انفعالي

والأبيات ١ ١٢ ١٩ ٢٠ مقاطعها مغلق ، يكون التوتر فيها إمّا لصالح الوصف ، وإما لصالح الصور .

كما نرى التوازن موجوداً في البيتين ١ ١١ بين المقاطع المغلقة والمفتوحة ، و توازن تصوّر ، أو توازن موقف

ومن خلال الجدول نجد أنَّ البيت الأول مثّل انحرافاً أسلوبياً في كثرة المقاطع القصيرة التي بلغت ١١ ، والمفتوح ١٤) مقطع ، والمغلقة بلغت ٢) مقاطع ، مما يدل على ألمه وحزنه وتفجعه وانفعالاته ببطء وتراخٍ .

علماً أن ١٠) الافتتاحية مع ١) الناهية للتنبيه التي استغرقت زمناً معيّناً للتنبيه ، تمهيداً للنهي عن اللوم ، مثّلت قمة الألم والحزن تجاه اللوم الذي لا خير يرتجى منه

أما البيت الثاني فقد بلغت مقاطعه القصيرة ١١ ، والمفتوحة ١٠) والمغلقة ٢) بعد أنْ بدأ الشاعر بالاستفهام التقريري ودخل عنصر الزمن ليمثّل العلم بالحدث ؛ لتوضيح ما يريد

الشاعر من أن الملامة نفعها قليل ، وما انتقاله إلى ضمير المتكلّم في الشطر الثاني إلاّ لتأكيد الارتباط الدلالي بالاعتداد بالنَّفْس ، عبرَ المقاطع المفتوحة وارتباطها الدلالي تفجّرَ الألم و لحزن ببطء وتراخٍ

وفي البيت الثالث ابتدأ بالمنادى النكرة غير المقصودة فيا راكبا ، أرادَ بهذا النداء المتوتر إيصال شحنة عاطفية إلى المُخاطَب المُتَوهَم ؛ لينفتح النّص على مجرى أحداث تأتي لاحقاً ضمن سياق القصيدة ؛ لتبليغ نديمي ، ويستكمل الحارثي في البيت الثالث توتّره على المكان وتعلّقه به ابتداءً من العَروض ، بفتح العين موضع ، ثم نجران ؛ لانغلاق المقاطع ، ولكن ثمّة بطء حاصل هنا لوجود تسع مقاطع مفتوحاً ؛ لتأكيد المكان ، لما له من أهمية ، ويجري التأكيد بنفي التلاقي بعد الآن بتصاعد الحسرات ، ويمتد تأثير النداء لقومه ؛ ليعلن انفجاره وألما ، والمقاطع تراوحت بين المفتوحة والمغلقة ، بلغت المفتوحة ١٧) والمغلق ١٥)

وفي البيت الثامن نجد المقاطع القصيرة ١٢) والمتوسطة ١٦) تساوت فيها المقاطع المغلقة والمفتوحة ، حيث توازى فيها التوتر والانفعال والحزن ، وتوازى فيها البطء والتراخي والانفعال

تغلّبت المقاطع المغلقة في البيت التاسع ، حيث بلغت ١١ ، والمفتوحة ٩) مقاطع ، مما يؤدي إلى تصاعد التوتر الانفعالي جراء انحباس الصوت بشدة ، ويطلب من تميم أنْ يصفحوا عنه فإنَّ أخاهم القتيل لم يقتله هو فكيف يصير دمه بدمه

ولا حظنا في البيت العاشر هيمنة المقاطع المفتوحة بلغت ١١) والمغلقة ، وبذلك ينطلق صوته عالياً مع مشاعر التوتر الانفعالي فإنْ تقتلوني تقتلوا بي سيِّداً) هذا التكرار اليائس يؤكّد النَّغَم والجِرس الموسيقي في المعنى والصورة ، عاكساً الحالة النفسية المتوترة الحزينة اليائسة

وتوازنت المقاطع المفتوحة مع المغلقة في البيت الحادي عشر ، فحدث توازن انفعالي

على أنَّ البيت الخامس عشر حدثَ فيه تدوير مما دلَّ على الانفعال لتغطية حاجة المعنى

القافية

استخدم الشاعر قافية الياء المنتهية بألف الإطلاق ، وهي من القوافي الجميلة ، ذات الوقع الحسن على المتلقي ، تشكّلُ محطّة أخيرة يتوقف عندها الشاعر والمتلقي ، بعد عناء ، وتعب وتوتر نفسي ، وبخاصة عند أحرف اللّين أو المدّ الصوتي

إنَّ القافية التي اعتمدها الشاعر ساهمت في إضافة قيمة جمالية إلى القصيدة ، وأسبغت قوة إليه ؛ لتأثيرها في سمع المتلقي ووجدانا ، واستيعاب تجربة الشاعر وهو يواجه مصيره المحتوم الموت ، وقد أحسن الحارثي اختيار قافية قصيدته نسيجاً فنياً ، وموسيقى ، وهذه كلها خضعت لبراعته ، وذوق ، وملكته اللغوية . وتشكّل القافية إيقاعاً شعرياً ضمن التشكيل

الوزني ولكنه أبعد منه؛ لأن التشكيل الوزني موسيقى أحادية ، والإيقاع أعم منه وأشمل .
والقافية تتحدد بما فيها من أصوات تسبق الوقف الإيقاعي قبل نهاية الأبيات ، أو الأسطر ،
سواء كانت القافية مغلقة أم مقيد ، وهي الأصوات التي تحدث في نهاية البيت الشعري
أما وظيفة القافية فهي

١ إطرابية : لضبط حركة الوزن ، وتحدد مفاصله ، وغلبة الصائت فيها يؤكد الوظيفة الموسيقية ، كما أنَّ القافية المطلقة أكثر إطراباً من المقيد

٢ توترية : تأتي بفعل انعدام الإيطاء لأنها بهذا الوضع تكرر تماثلات صوتية دون التماثل المعنوي ، وهي بهذا تعدّ انحرافاً عن معيار اللغة الذي يكون فيه التكرار الصوتي دالاً على تماثل دلالي

٣ التعبيرية : مدى توافقها مع حركة الموسيقى ، مدى تلوين حركة الردف ، والإشباع ، والتوجيه بين الضمة والكسر ، أو الياء والواو .

والقافية هذه الموسيقى العذبة التي تتردد في كل بيت بانسجامها ، وإيقاعها ، تفضل البيت كله بجودتها ، ولذا قيل : جودة القافية وإنْ كان كلمة واحدة أرفع من حظ سائر البيت). وإن هو قصد المدلول اللغوي لا الاصطلاحي وقافية هذه القصيدة قد التحمت بكل بيت ورد فيه ، وجاءت مكملة للبيت ، منسجمة متقنة ، تساوقت فيها الحركات والحروف ، وشكّلت موسيقى متناوقة مع الجرس الموسيقي ، والمعنى ، والدلالة ، فضلاً عن التأثيرات النفسية ، وإن رثاء الشاعر لنفسه في البحر الطويل كان متلائماً مع قافية الياء المتبوعة بألف وناجحة

ومهما يكن ، فالقافية بالغة التعقيد ، لها وظيفتها الحاصلة في التطريب ، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لـ صوات ، وهي من هنا يمكن أنْ نقول عنها هي تكرار موسيقى

استخدم الشاعر قافية الياء المنتهية بألف الإطلاق ، وهي من القوافي الجميلة ، ذات الوقع الحسن على المتلقي ، تشكل محطة أخيرة يتوقف عندها الشاعر والمتلقي بعد عناء ، وتعب ، وتوتر نفسي عند أصوات اللين ، أو المد الصوتي .

والقافية تتماثل صوتي ، وهي قائمة على الانزياح والمغايرة عن المعنى

وقافية قصيدة عبد يغوث مطلقة تَوافرَ الصائتُ فيها مع التزام الصامت الذي يسبق الصائت ، مشتركاً معه في وحدة حركة المقطع الصوتي الواحد ، أي حدث فيها تناسب نغمي .

على أنَّ القافية في تلوين حركة أصواتها في بنية المقطع الصوتي بين قمة : هامش ، قمة ، وبذا يكون التناسب الذاتي قائماً على التناظر المتناوب ، وهي بذلك تمتلك غنائية عالية لأن صائتها الممتد تناسبَ مع الانفعال ، والحسّ الانفعالي في النص ، وهذا ما لاحظناه على مستوى الوزن

ثمة تشكيلات نغمية منوعة أنجزها الحارثي على مستوى القافية ، منها حركة التنوع في الصامت وصائت الوصل الألف) من طبيعة نغمية واحدة . مع العلم أنَّ البحر الطويل يحتفظ

بحركة النبر المتوسط في ختامه ، وتبرز المفاصل السمعية مع ختام الشطر الشعري . على أنَّ الوقف مع نهاية البيت العجز) يكون وقفاً تاماً دلالياً وإيقاعياً مع

الجناس

بنية أسلوبية تساهم في إنعاش الموسيقى الداخلية لما تولّده من انسجام وتوافق في الأصوات نتيجة التماثل الصوتي ، والتشابه اللفظي ، فيحدث إثارة في ذهنية المتلقي كما ذكرنا ، مما يُساعد على لاحم أجزاء التركيب الشعري ، فضلاً عن دلالة التوكيد

ألم تعلَما أنَ الملامة نفعُها قليل ، وما لومي أخي منْ شماليا

فقد جانسَ الحارثي بين الملامة في الشطر الأول ، ولومي في العجز ، فالأولى مصدرية عاماً ، والثانية تخصُّ المتكلِّم من أنَّ ال لوم ليس من شمائله . وكذلك البيت العاشر تقتلوني تقتلوا بي سيِّداً ، فالأولى مخصوصة به وحده ، والثانية إذا ما قتلتموه تقتلوا به قوماً آخرين ، لأنه سيِّد القوم

التصدير

اختصَّ التصدير بالقوافي وورودها على صدر البيت الشعري ؛ لتحريك الدلالة في نَفْس المتلقي له دور موسيقي في تلاحم بنية البيت وربط أوله بآخره مثل قول الحارثي

ولكنني أحمي ذمار أبيكمُ وكان الرماح يختطفن المحاميا

يماثله في ذلك البيتان الثالث والرابع عشر .

التكرار

يحمل البناء اللغوي في الشعر خصائص صوتية ودلالية ذات أهمية ؛ لمعرفة انفعالات الشاعر ، والتأثيرات النفسية فيه . وتتأكد عبرَ البنى التكرارية قيمة الدال اللغوي ، الذي يؤدي دوراً مهماً في بناء النصوص الشعرياً ، وفتح آفاق جديدة لكشف إمكانات نغمية ودلالية فالكلمة أو الصورة المكررة لا تعني نفس ما عنته في ال مرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ، ولا تقع حادثة مرتين ، لأنها على وجه الدّقة قد وقعت مرة بالفعل) [11] .

يكوّن التكرار أنماطاً من متوازيات تنتشر داخل النص الشعري لأن (.. بنية الشعر تتميّز بتواز مستمر ...)) ١٢ ، وإنْ كان هذا التكرار يؤكّد في جانب من جوانبه ، قيمة الدال اللغوي ، كما يؤكّد دوره في بناء القصيد ؛ لإيضاح الكثير من الإمكانات النغمية والدلالية

وجدنا تكرار الكلمات في القصيدة ، لتقوية الصورة المعنوية وتوكيدها من مثل اللوم ومشتقات تلومان + اللوم + حالملامة + لومي ، في حين استخدم الحارثي التكرار الثنائي ١٢ مر ، مثل : أقل أقل) و أمعشر أمعشر) و نساء + نسائيا) و تقتلوني + تقتلوا ، سواءٌ أكان بتكرير كلمة بعينها مثل : تيم تمي) + تيم تمي ، وتكرير تقتلوني + تقتلوا) و نساء + نسائي) و معدوّاً + عادي) و المطيّ + مطيتي) ، الخيل + يلي) على أنه ذكَرَ

الجواد مرة واحدة ، كما كان تكرار الحروف في القصيدة قليلاً لم يبلغ إلاّ ٣ ثلاث مرات في الملامة) في البيتين ١ ، ٤ ، و نجران) البيت ٣ ، و المحامين) البيت ٧ ، إنما الشاعر أراد أنْ يؤكد النغم ، ويؤكد عبرَ إشاعة الجرس الموسيقي المعنى والصورة ، ليعكس الحالة النفسية من خلال إيضاح الحركة الداخلية التي تناولناها سابقا ، علماً أنَّ الترصيع والحوار الوارد في القصيدة فضلاً عن التشديد جاء متناسبا مع نفي اللقاء

وأدّى التكرار إلى أنْ تتكرر صورة اليأس في صياغات مختلفة أضافت طابعاً مأساوياً متنامياً ، وظلت الموسيقى الحزينة طاغية على القصيدة ، مما حفّزت حاستي السمع والبصر لدى المتلقي للتعاطف مع الشاعر ، والتأثر لحالته النفسية ، وكأن القصيدة بإيقاعها الحزين تارة ، والقوي تارة أخرى ، وبجرسها تنادي كلّهم ؛ لإنقاذه من أسر ، ومن الموت المحتّم [٣١]

نجد أصوات الانسحاق النفسي تنبثق من استخدام الألفاظ الكثيرة التي تُعبّر عن الأصوات المختلفة ، والحركة منها : النداء ، والتبليغ ، والقول ، والشد ، والخطاب ، والركوب ، كذلك نجد الحرمان من سماع نشيد الرعا ، وصوت الشيخة العبشمية

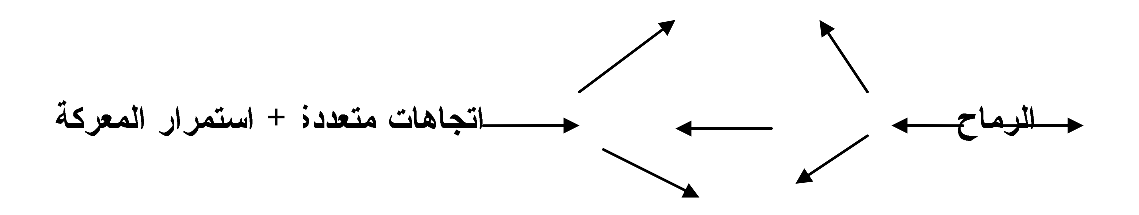
وثمة أصوات أخَر تلحّ على الشاعر من مثل : رثاء الفروسية ، والحرية ، والسعادة ، والحيا ، فضلاً عن تكرار الحروف / الأصوات المختلفة التي أدّت إلى تصاعد الجرس الموسيقي ، وبخاصة القاف) الحلقي المنتشر في مفاصل القصيدة بشكل لافت للنظر الذي ساعد على إشاعة نغم معبّرٍ عن حالة نفسية قلقة

التّشديد

إنَّ التشديد يجسِّد لنا الحالة النفسية ، ورؤية الشاعر ، بما ينسجم وتلك الحالة التي تعكس البنية الدلالية والصوتية ، فالنغم المنبثق من اللوم) المكررة لمرتين في صدر البيت الأول وعجزه وهما مشددتان) قد شكّل المعنى والدلالة في محور ارتكاز الشاعر ، كي لا يلام عندما يقع أسيراً بيدِ الأعداء ، وقد تبعه البيت الثاني ٢ ، لتأكيد أنَّ الملامة عديمة الجدوى والنفع ، مستخدماً أن) المشددة المؤكدة

كما استخدم الحارثي التشديد في نجّتنِ) في صدر البيت السادس ، و الحوّ) في العجز ، فاللفظة الأولى مرتبطة ب ولو شئتُ نجّتْنِي ؛ لنجد هنا التآلف الصوتي من تكرير النون ، والنون مجهور شديد أغن ، يشعرنا بالثّقل لتوالي التذبذب في الوترين الصوتيين بعد ضغط الهواء ومروره جزئياً عن طريق التجاويف الأنفية

وإنَّ الحو) هذه الخيل التي ضرب لونها إلى الاخضرار قد ارتبطت بالقوة والأمل ، وهي التي ينجو بها الشاعر ، ولكنه في البيت السابع يستدرك مؤكّداً أنَّ ما أخَّرَه حتى أسِر ؛ ليحمي الذمار وكان الرماح يختطفن المحامين ، فاستخدام الراء المشدّدة هنا ما هو إلاّ التركيز على الراء المكررة الشديدة ، مع ما يعتورها من مدٍّ صوتي في) من الرماح) دلالة على تأكيد اشتداد المعركة



نجد أنَّ اتجاه الرماح في الجهات كلها ، مما يدعو المقاتل إلى الاستمرار في المعركة لاتّقاء خطرها إنْ كانت موجهة إليه ، أو التحكم برميها في مختلف الاتجاهات إنْ كان هو رامِيه ، ومن هنا كان تجسيد لحظة الانشغال بالمعركة ، والدفاع عن الذمار ، وإيقاف التفكير بالهرب للنجاة . على أنَّ تشديد لفظة (شدّو) في البيت الثامن ٨ ما هي إلاّ لتأكيد منعه عن الكلام بوسائل شتى واقعاً أم مجاز .

وقد استخدم ألفاظاً كثيرة مشددة ، بلغ تعدادها ٣٥ لفظة ، ولفظة (سيِّ) البيت العاشر ١٠ أراد بها السيادة الثابتة المستقرة . علماً أنَّ بعض تلك الألفاظ يفيد التكثير مثل : (نحّار) في البيت الخامس عشر ١٥ ، وهي صفة المبالغة الدالة على كثرة النحر الملتصقة به ، على أنه استخدم في البيت السابع عشر ١٧ (شَمَّصَه) أي نَفَّرَه ، وما تنفر إلاّ مِنْ كثرة القنا التي تصيبها فتؤذيها ، وتمنع حركته ، فتراها تنفر لهول المعركة

و نجد في استخدامه : (كرّي + نفّسي + الزّق + الرّوي) أنّ النّغم في البنية الصوتية قد انبثق من التشديد في الألفاظ الكثيرة التي وردت في القصيدة ، فالضغط على تلك الألفاظ جعلها تتساوق مع المعنى والدلالة التي تعكسها حالته النفسية ، فالنغم هنا يشيع الجرس الموسيقي تارة ، ويؤكد تارة أخرى المعنى والصورة التي تعكسها الحالة النفسية كما بيّنا سابقة

مستوى البنية التركيبية النحوية

إنَّ دراسة البنية التركيبية النحوية لـ قصيدة / النص ، يؤدي إلى الكشف عن بناء عالم الشاعر الذي بناه ؛ لنتعرف على جماليةٍ من خلال دراسة العناصر اللغوية المتعددة ، التي شكّلت القصيدة

يمكننا هنا أنْ نحدّد البنى التركيبية النحوية للنص / القصيدة ، مبتدئين بدراسة عناصر القول الشعري من حيث (المتكلم ، المُخاطَب) بوساطة الارتباط بعلاقات الضمائر داخل القصيدة ، مبتدئين بالقول الشعري .

القول الشعري وعناصر

تكمن عناصر القول الشعري من خلال الضمائر داخل القصيدة (المُتكلّم و المُخاطَب) ، لكونها (الضمائر) تساهم في ترابط أجزاء القصيدة . فالقصيدة هنا موجهة من متكلّم هو الشاعر أساساً إلى المُخاطَب المُتَوهَّ ، حيث يفتتح عبد يغوث قصيدته بـ (أ) الافتتاحية ؛

لتنبيه المُخاطَب ، استعداداً لتلقّي ما يدعو إلى سماعه ، ثم يوجِّه النداء إلى المُخاطب الاثنين تلومانه ، فضلاً عن ياء المتكلّم ، ويتكرر المثنى تعلم . و عود إلى المخاطَب المفرد في البيت الثالث ٢ أيا راكباً إمّا عَرَضْتَ فبلّغَن)

٢ فيا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَداماي مِنْ نَجرانَ أنْ لا تَلاقيا

ويتبعه بالمثنّى نداماي ، ويتعدد المخاطَب المفرد أبا كَربٍ + قيساً ، والتثني ة نداماي + الأيهمان ، ثم الجمع قومي) في البيت الخامس ٠ .

إنَّ المفرد إذا ما أُضيفَ إلى التثنية والجمع ، أوحى لنا بنفور الشاعر مما هو فيه من الوحدة والانعزال والمعاناة في الأسْر ، كي يندمج بالقبيلة ، أو بقومه ؛ للتخلّص من هذه الوحدة الموحشة القاتلة ، وهو ينتظر مصيره المحتوم بالقتل

وبالرغم من أنَّ هذا النفور من وحدته تلك ، يدفع به إلى الخلاص مما هو فيه من بلوى ، بيدَ أنَّ هذا الخطاب يتغيّر من قومه إلى تميم ، ويبقى المخاطَب الجمعي قائماً ، مستعرضاً لذاته ، ومنعهم إيّاه من المديح ، أو الهجاء ، بشد لسانه بنسعة ، أي اتخ ذ إجراءات من شأنها ألاّ ينطلق بمدح آسِريه ، أو هجاء قومه ، نراه يعدل من المخاطَب الجمعي إلى المخاطَب المفرد المؤنث الغائب : وتضحك منّي شيخةٌ عبشميّاً ، ولكنه يلتفت إلى المخاطَب مباشرة ، أي الرجوع من الإخبار إلى المخاطب : كأنْ لم تَرَي قبلي أسيراً يمانيا ، إ ه وحّدَ الألم الممتزج بالسخرية الحاد ، وتجلّت أمامنا فيوض السخرية والضحك الشامت ، فتعرّى واقعه في إطار من التناقض الحاد بين موقفين ، موقف السيّد القوي في قومه ، وموقف الأسير الضعيف الذي لا حول له ولا قوّ ، يعكس لنا هذا الموقف المستوى النفسي السئ الذي هو في

ويلتفت إلى تميم يخاطبهم ؛ لكي يسهّلوا أمره وييسّروه ، ويطلقوا سراحه ، بعد أنْ يأخذوا أمواله ويتركوه لشأنه

ويستفهم الحارثي متوجهاً بالخطاب إلى الجمع أحقّاً عبادَ الله) أنه سيُحْرَم من سماع نشيد الرعاة المتنحين بإبله التي نتجَ بعضها ، وبقي بعضها الآخر ، بما هو مستغرق في التضاد الحاد بين الموت والحياة الميلاد والموت ، وما يتبع ذلك من مشاهد حيوية سينقطع عنه

إنه بلور موقفه من ذاته ومن الآخر عبْرَ المخاطَب ؛ لتتجلّى غربته النفسية والمكانية ، وقد أبرزَ عالم الذكريات والتّوحد الجمعي ؛ لينير مساحة الوحشة التي هو فيه ، ونفوره منه

١١ أحقّاً عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً نَشِيدَ الرِّعاءِ المُعزبينَ المَتاليا

لكنه سرعان ما يلتفت إلى نساء الحي اللائي يراودن ما تريده منه نساؤه ، ويشرع في تعداد بطولاته ، وما تعرفه عنه مُلَيكَةُ عِرسُه

١٤ وقد عَلِمَتْ عِرْسي مُلَيْكَةُ أنّني أنا اللَّيثُ مَعْدوّاً عَلَيَّ وعادِيا

ويبيِّن كرمه ونحره للجزور ، ونحره لمجالس الشرب ، وكثرة ما يملك ، فضلاً عن فروسيته

١٥ وقد كنتُ نَحّارَالجَزورومُعْمِلَ ال مَطِيِّ وأمضي حيثُ لا حَيَّ م ضيا

١٦ وأنْحَرُ لِلشَّرْب الكِرامِ مَطِيَّتي وأصْدَعُ بينَ القَيْنتَيْنِ ردائِيا

١٧ وكنتُ إذا ما الخَيْلُ شَمَّصَها القنا لَبيقاً بتَصريف القَناةِ بَنانِيا

١٨ وعادِيَةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها بكفّيّ وقدْ أنْحَوْا إلَيَّ العَواليا

١٩ كأنِّيَ لمْ أركبْ جَواداً ولمْ أقُلْ لِخَيْلِيَ كُرِّي نَفّسي عنْ رجالِيا

حالة القول الشعري وبناؤ

نسعى هنا إلى توضيح ما تيسّر لنا من البنية التركيبية النحوية في قصيدة عبد يغوث الحارثي ، ومن ثم القيام برصد طبيعة العلاقات ببنية القصيدة ، من خلال الانتظام بين الأدلة اللغوية

إنَّ الشاعر قد استخدم الأسلوب الإنشائي بتلويناته المختلفة التي أسبغت على القصيدة الجِدَّة والتأثير في المتلقي ، كيما يتعاطف مع الشاعر في موقفه المتأزم ، وهو يرثي نفسه ، نراه قد استعمل لنهي ب لا) ناهياً عن اللوم

١ ألا لا تَلوماني كفى اللَّومَ ما بيا وما لَكُما في اللَّومِ خَيرٌ ولا لِيا

مع ذِكْر ما) النافية ، لينفي وجود الخير في هذا اللوم على سبيل الالتماس وصدرت صيغة النفي هذه من ندٍّ إلى ندٍّ ، وما وجود ألا) الافتتاحية إلاّ تنبيه المخاطَب على أنه استعمل الاستفهام التقريري ألم تعلم) لتقرير عدم نفع الملامة

٢ ألَمْ تَعْلَما أنَّ المَلامَةَ نَفْعُها قليلٌ وما لومي أخي مِنْ شِمالِيا

ويستفهم أحقّاً عبادَ الله أنْ لستُ سامعاً) البيت ١١ في تساؤله السابق ؛ لكونه قد نقل هذا الاستفهام إلى المخاطَب تنفيساً عن آلامه .

ونجد أسلوب النداء ب يا) النداء ، وبدونها ، على وفق ما يتطلبه الموقف ، حيث نادى في البيت الثالث ٣ بالياء فيا راكب ، وهو هنا لم يقصد راكباً معيّناً مقصود ، إنما قصدَ أيَّ راكب أتى العَروض

٣ أيا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَداماي مِنْ نَجرانَ أنْ لا تَلاقيا

ويستخدم الشاعر الأداة لو) يُفهم منها هنا الامتناع ؛ لكونه لم يشأ أنْ ينجو هرباً

٤ ولو شِئْتُ نَجَّتْني منَ الخيلِ نَهْدَةٌ تَرى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَواليا

الشرط : للشرط علاقة في بناء الجُمَل ، والتأليف بينها ، وبوجود الشرط تتعلّق الجملة الثانية بالأولى ، عن طريق أداة شرطية ظاهرة ، أو غير ظاهرة ، ولذا نجد في البيت العاشر

١٠ قام بناء الجملة على الشرط . واستعمل الحارثي أداة الشرط إن) في صدر البيت وعجز فتمّ الشطر الأول بتكرار جُزْأي الجملة الشرطية الشرط + الجواب)

فالجملة الشرطية ببنيتها الأساس تتكون من : أداة الشرط إن) + جملة الشرط + جملة جواب الشرط ، وبالرغم من أنَّ التركيب هنا لم يكن معقّداً ، بل ظلَّ على بساطته ومحدوديته التركيبية فقد أدّى مهمته ، وإنْ كان الشاعر يسعى إلى أنْ يتركوه لقاء أخذ أمواله ، وتركه حيّاً فقد

العطف : إنَّ القصيدة اشتملت على روابط ، تمثلت معظمها بحروف العطف ، وبخاصة الواو) التي بلغت ١٢ مر ، و الفاء ٥ مرات ، للربط بين التراكيب المختلفة ، لأنَّ الأجزاء التي وقعت بعد حروف العطف ارتبطت دلالياً بالفعل ، أو بالجُمَل ؛ لتحقيق المضمون الموحد ؛ لتتكون عن طريق هذا الترابط وحدة القصيد

وقد أدّت وظيفة عطف الشئ على سابقه ، وعلى لاحِقه لتقدمَ لنا حالة الشاعر الشخصي ، والتوتر النفسي ، وتحقيق الالتفات إلى شخص

نجد الحارثي في البيت الا ول يعطف العجُز على الصدر؛ ليخبرنا أنْ لا خير في اللوم ، بعدَ أنْ نهى في الصدر عن ، ويأتي العطف في البيت الثاني بنفي اللوم عنه ؛ لكونه ليس من شمائله بعد أنْ أوضح لنا قلة فائدت

ويستخدم الفاء) في البيت الثالث ليستمر سياق النَّص إلى البيت الرابع ؛ ليعود إلى استخدام الواو .. وهكذا في بقية الأبيات ؛ لتكون أداة العطف إحدى الوسائل التي تناسب السياق النَّصِّي ؛ لإحداث تسلسل السرد بالرغم من وجود الالتفات وإطالة الجُمَل التي بدورها تؤدي إلى تتابع الأبيات ، ولكن ضمن تماسك النص ، ووحدت ، وجماليت

ومن هنا نجد هذا الترابط الذي أدى حرف العطف وظيفته في الأبيات اللاحقة عدا بعض الأبيات التي ضمت العلاقات الإحالية) المتمثلة بالضمائر التي شدّت الأبيات بتتابعه ، وتنامي القصيد ، على أنَّ وظيفة الضمائر قد تساوقت مع حروف العطف ، فوجدنا ضمير المتكلم المفرد في صورته المستقرة من مثل أقول ، أقل ، أمضي ، أنحر ، أصدع .. إلخ تخص شخصاً واحداً هو المتكل ، وقد جاءت تبعاً للحالة النفسية القلقة المتوترة التي عكستها الضمائر من حالة المفارقة بين الموت والحياة ، والحرية والقيد أو الأسْر ، أو الصراع داخل القصيدة بين الأبعاد الزمنية الثلاث

على أنَّ التوتر قد تصاعدَ عند استخدام العلاقات الإحالية الضمير بصورته الظاهرة) مثل : تلوماني ، بي ، لي ، لومي ، قومي ، نجّتني ، ولكنني ، أحمي ، لساني ، بوائيا ، تقتلوني ، تطلقوني ، تحربوني ، قبلي ، حولي ... إلخ ، فترى الشاعر استخدم القرار النغمي ضمن الوحدات الإيقاعية ، فضلاً عن الدخول في تفصيلات دقيقاً ، تتعلّق بحياته وممارساته السابقة ، في محاولة لإثبات ما كان يتمتع به وهو سيّد قومه ردّ فعلٍ على ضحك الشيخة العبشمية ، غيرَ

أنَّ استخدام الواو في وظلَّ نساء الحيِ ...) البيت ١٣ لا رابط بينه وبين البيت السابق له إلاّ ما كان في ذهن الشاعر ، وما وجود البيت ١٣ إلاّ ردّ فعل على العبشمية و كما سبقت الإشارة إلى ذلك

التكرار اللفظي

لم تخلُ القصيدة من التكرار اللفظي من مثل : نحّار ، أنتِ ، ولم أقل ، ومعدوّاً وعاديا) ليمثّل هذا التكرار ترابط النّص الشعري وتماسكه ، وتحقيق تأكيد الناحية لموضوعية التي تخلّلتها الأبيات عبْرَ رابطٍ دلالي يتجلّى فيه تعالقات الماضي الذي يتداعى بالذكريات والأحداث التي تدلل على ممارساته ، لكونه سيِّد قوما ، وفي الوقت نفسه نجد الأسى والحزن قد انتشرا على مساحة الأبيات ، مثّلت رؤية الشاعر للماضي ، والحاضر ، والمستقبل قريب

ونجد أنَّ الأفعال قد انتشرت على مساحة القصيدة ، واحتلّت حيّزاً كبير ، وبخاصة الأفعال المضارعة التي تنبئ عمّا تأتي به اللحظة الحاضرة من حدوث وتجدد ، من مثل : تلوماني ، نجّتني ، تري ، أحمي ، يختطفن ، أقول ، أطلقو ، فأسجحو ، تقتلوني و تقتلو ، تحربوني ، تضحك ، راودن ، تريا ، أنْحَر ، أصدع ، أركب ...

مستوى الصورة الشعري

للصورة أهمية كبيرة في الشعر ، ومن هنا لا بدّ من أنْ يثري الشاعر قصيدته بالصور المنحرفة عن اللغة المعيارية ، مع القدرة على التكثيف ، فبقّدْر ما تكون الصّور مدهشة بقّدْر ما تكون أقدر على التأثير ، و أبلغ في الإمتاع ، وذات قيمة فنية عالياً ، بعيداً عن نقل الواقع الحسي التقريري التسجيلي المباشر المقيد

بناء الصور

تتكون الصورة التي تمثّل التجربة الشعرية بعامة ، من خلال إقامة الشاعر علاقات خاصة بين المفردات اللغوية فضلاً عن كونها ترمز إلى مدركات حسيّة وع قلية ، من حيث علاقاتها المعجمية ودلالاتها ؛ لتتولّد صورٌ تشكّل رؤية الشاعر الخاصة بالواقع ، وتكشف عن تطرقه للحياة بصورٍ متفردة ، تبعاً لقدرته الإبداعية ، وتميزه عن غيره من الشعراء ، بعمق رؤيته التي تصوغ الواقع إلى أبعد منه و من خلال قدرته على تركيب الدلالات ووظ ائفها في المفردات اللغوية لتكوين الصورة ، والصورة إحدى مكونات بنية القصيدة ، ولها دور مهم في ذلك البناء وتشكيل

لم يتخلّ الحارثي عن الصُّوَر الواقعية ، ولكنّه صاغها بوعي ، بالرغم من مرارة الألم ، وقد استوعبت صوَرُه التأثير الانفعالي لـ

فالحارثي لم يردْ لصور ه الشعرية التوصيلي) حَسْبِ ، بل كثّفَها لتحمل تجربته ؛ لكون الصور الشعرية مادة جوهرية تحمل رؤيته لواقعه ورأيه ؛ لتتناغم المشاعر الداخلية والخارجية داخل الصور ، كي تكون أبلغ فيما تثيره من مشاعر . وقد اختطت قصيدة عبد يغوث طريقة متميزة في بنائها في مستويات عدة سنتناولها لاحقاً ، بعد فاعلية الصور

فاعلية الصور

إنَّ الترابط النفسي مع الصورة الكلية المنبثقة من واقع الحال ، يختزل الفاجعة التي مرّ بها الشاعر عبر اللوم ، وفي الوقت نفسه داعياً إلى النهي عنه ، ومن أي نوع كان ؛ لعدم جدوا ، لأنّ ما حصل ويحصل قائم لا مردَّ له ، من انطفاء الحياة لديه

ويتكرر اللوم في البيت ، لتأكيد عدم نفعا ، ولا هو من شمائلنا ، ليتضح المعنى في صورة الغياب التي كشف عنها ب أنْ لا تلاقيا) من خلال هذا النّسق ، ضمن استجابةٍ للتأثيرات النفسية التي تُعبِّر عن الوظيفة المعنوية للصور ، ووظيفتها النفسي

فعدَم اللقاء يعني الغياب ، متمثلاً بالموت ، فالصورة ضمن هذا المستوى الدلالي المعنوي يستجيب لدواع يحسّها الشاعر في الحقل السالب للحرية أولاً ، ومغادرة الحياة ثانياً

فالموت هنا يبرز في وجدان الشاعر مُجَسِّداً الألم ، بطريقة مكثّفة منحت صورة الموت أنْ لا تلاقيا) كثافة تضئ القصيدة بأكملها ، فالثنائية بين الموت والحياة قائمة ليس على صعيد اللفظ المألوف ، وإنما محصلة لرمز يؤلف دلالته في الوجود

إنَّ صورة الموت تبرز بشكل حاد في نداء الراكب إذا ما أتى العَروض موضعٍ) أنْ يبلغ نديميه من نجران ، فتبرز صورة الراكب ، والنديمين ، والمواضع ، حيث يتجلّى المكان في مخيلته ، ومن هنا يكشف عبد يغوث عن عمق إدراكه لتجليات المكان ، وما ترمز إليه الدلالات النفسية والشعورية التي تنبع من إدراك ما يعنيه المكان ، و في تشكيل الصورة المتأرجحة بين التواصل والانقطاع ، بين الأبعاد الزمنية الثلاثة الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، عَبْرَ التداعيات والمترابطات النفسية التي تشكلها الصورة الشعرية الكاشفة للوعي واللاوعي في آنٍ معاً ، لما للمدركات الحسية من أهمية في تكوين الصورة المنبثقة من الانفعالات النفسية

التشبيه

استمد الحارثي تشبيهاته القليلة من واقعه وبيئته الزاخرة بالمظاهر ، والصور المتعددة ، ولذا فقد انعكس ذلك على تشبيهاته ، بما ينسجم ووضعه النفسي ، من جرّاء واقعة الأسْر التي تلمسنا معالمها المبثوثة في طيات قصيدته ، والصور التي تجلّت واضحة أمامنا عن طريق التشبيه ، لكون التشبيه يزداد وضوحاً ، ويكسبه تأكيداً) ١٤

١٢ وتَضْحَكُ منّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيّةٌ كأنْ لمْ ترَى قبلي أسيراً يمانيا

أراد الشاعر أنْ يبرهن لتلك الشيخة أن لا تتعجّب وتسخر منه ، وهو سيّد قومه ، فضلاً عن وسامته وجماله ، أنّ من مثله لا يُؤسَر ، وكأنها لم تَرَ قبله أسيراً بوسامته ..

إنَّ هذا النوع من الاستدلال يجيز لنا القول : إنَّ الضعيف والجبان والدميم هو الذي يُؤسَر في نظر المرأ ، ومن هنا نستدل على التشبيه الضمني الذي لا يمنحنا البنية التركيبي

فالحارثي في إطار الألم الذي عانى منه في الأسْر ، والسخرية التي تعرَّض لها من لدن لمرأة العبشمية بضحكها منه حين أخبرها بأنه سيّد قومه ، وأن ابنه الأهوج) قد أسَرَ ، فقد شبّه الشاعر نفسه بالليث ، ردّ فعلٍ على سخريته ، وهذا الليث معدوّاً عليه وعادي ، وهذه حال الدني ، وقانون الحياة الذي يحكم الأشياء كلّه ، ولا يبقى شئ على حال

وفي أنموذج آخر لحذف الأداة قول

١٨ وعادِيَةٍ سَوْمَ الجَرادِ وَزَعْتُها بكفّيّ وقدْ أنْحَوْا إلَيَّ العَواليا

أراد الشاعر أنّ الخيل في كثرتها كالجراد الكثير المنتشر في طلب المرعى ، فالمشبّه هنا الخيل العادي ، والمشبّه ب) الجرا ، وأن عدد المشابهة الظاهرة هنا الكثير ، والذي يميز الصورة التشبيهية لخدمة الموضوع قوة الشاعر في رد الخيل الكثيرة في الحروب ؛ لشجاعته وبطولت ، فأكسب البيت الشعري بُعداً دلالياً عبَّرَ عن القوة ؛ أفرزته الحالة النفسية للشاعر لتحقيق التوازن بين السخرية التي لا موجب لها وقوته لحقيق

الكناي

يلجأ الشعراء إلى الكناية لكونها تنبض بالجمال ، لما فيها من تصرف بليغ ، ورسم صورٍ ممتلئة بالحركا ، ترسم لنا بوساطته ، وإلى جانبها صوراً مشبعة بالنشاط والرمز ، وعبر الحارثي عن المحمود والمذموم بقول

١ ولو شِئْتُ نَجَّتْني منَ الخيلِ نَهْدَةٌ تَرى خَلْفَها الحُوَّ الجِيادَ تَوالِيا

نجده هنا كنى عن الهرب ، لكونه مذموماً غير مستساغ من لدن سيّد القوم ، لما في الهرب من مذل ، بالرغم من أنَّ في هربه منجا ، وفي ثباته المحمود يكمن الموت المحقق

فلو شاء النجاة بنفسه لحملته الخيل الأصيلة ، عالية الخلق ، التي تسبق الخيول جميعه ، وبخاصة مجموعة من الخيل التي يميل لونها إلى الخضرة ، كما وصفها الشاعر ، وما استخدامه للجياد الحوّ ما ضرب لونها إلى الخضر) في حالة هرب ، منجاة له ، إلاّ إشارة للخلاص من الأسْر ، من خلال إشارته إلى اللون الأخضر الذي يوحي ب لأمل ، ولكنه بالرغم من تستره وراء المحسوسات اللوني ، بقيَ أسير ، ليحمي ذمارَ قوم ، وتتمثّل في هذا البيت الحرك ، ابتداءً من ركوب الخيل ، وحركته ، وما يتبعها من جياد حو ، فالكناية قامت على تلك الأصوات التي شكّلت صورة سمعي

إنَّ توالي أصوات التا) المهموسة المتكررة في هذا البيت ٥ مرات ، أدّى إلى ضرب من الأداء الصوتي ، فضلاً عن وجود النون والتنوين ، مما ساعد على تنوّع الإيقاع الداخلي ، لتكوين الجرس العالي داخل نسيج البيت ، لتقوية المعنى والصور ، كما أشاع النغمة الحزينة

داخل ، وجاءت الكناية ضمن البنية التركيبي . نـ ذ من خلالها إلى الكناي ، عَبْرَ الفعل والفاعل ، تشكلت من الدال الفعلي نجّتنو ، والمعنى المراد صادر عن حرك

كما أنه انتقل إلى كناية أخرى ، تُمثّل منعه من الكلام بمدح لآسريا ؛ لإطلاق سراحه ، أو بذمّ قوم

١ أقولُ وقدْ شَدّوا لساني بِنِسْعَةٍ أمَعْشَرَ تَيْمٍ أطْلِقوا عَنْ لِسانِيا

نجد في هذا البيت الصوت والحركة باتجاه إسكاتهم ، وإنْ قامت الكناية على الصور

وقد كنى عن الموت والميلاد بالإبل التي نتجَ بعضها بالميلاد ، وما بقي منها بالذي لم ينتج ب الموت ، على أنَّ الصورة قامت على السّمع في شطرها الأول وجزء من الشطر الثاني ، واللمس في ما بقي من البيت الحادي عشر

١١ أحقّاً عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً نَشِيدَ الرِّعاءِ المُعزبينَ المَتاليا

البناء السردي

نجد في القصيدة دوراً للصورة في بناء النّص وتشكيله ، من خلال التجربة المتميزة ، التي عانى منها الشاعر ، وقدّمها في إطارٍ من خصوصية تلك التجربة وبنائها ، وبخاصة البناء السردي

اعتمدت قصيدة عبد يغوث البناء السردي في معظم أبياتها ، وأسلوب الحوار البسيط ، كي تنمو وتتطور في مشاهده ، من دون أنْ يمسّ الصورة باستخدام هذا الأسلوب إ لاّ في الخطاب الذي ابتدأت با . فالسرد الذي توجه به الحارثي في قصيدته هو ضرب من ضروب تصوير الحدث وتسجيله ؛ لخدمة بناء القصيدة في إبراز صورها عبْرَ التجربة المرّة التي مرَّ به ، وهي تفضي به إلى نهايته المحتومة الموت ، ومن هنا كان البناء السردي أقدر على تصوير صراعه النفسي وهو في الأسْر ، مبتدئاً بتصور وجود طرف آخر يُخاطبه ويلومه ؛ ليسوِّغ لنا مجرى البناء السردي ، والحوار البسيط ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بي)

ألا لا تَلوماني كفى اللَّومَ ما بيا وما لَكُما في اللَّومِ خَيرٌ ولا لِيا

ومنْ ثم الرد على اللوم وما لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا ، ويستمر في المخاطبة ، موضحاً أنَّ الملامة نفعها قليل ، بل وينبذه ، لكونها لم تكن من أخلاقه ، ثم يتجه من المثنى ملتفتاً إلى المفرد من خلال لنداء إلى الراكب) البيت الرق ٣

فيا راكِباً إمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَداماي مِنْ نَجرانَ أنْ لا تَلاقيا

إنَّ مجرى البناء السردي تسرّب إلى داخل القصيدة ابتداءً من المُخاطَب ، وطلب الكفّ عن اللو ، ومن ثم الانتقال إلى المفرد فيا راكب ، و الانتقال إلى المفرد ، والمثنى ، والعودة إلى المفر ، متحدثاً عن نفسه بعد ذلك ، لأنَّ التحليل السردي لا يستطيع أنْ يمضي قُدُماً دون العناية بحركة الضمائر وتماهيها وتبادلها في نسيج القص (١٥) ، ليعكس لنا طريقة الشاعر ،

والكيفية التي بها يسرد لنا حكايته في الأسْر ، وقبل ، وبعد ، التي يقدّم فيها جوانب عدّة من حياته . فاللو ، والتبليغ من مستلزمات الحوار ، فضلاً عن الدعاء ، والمجازاة لقومه ، والرد على الملامة بعدم الهرب لحماية ذمارهم . ومن هنا يمكننا القول إنَّ البناء السردي في البنية التركيبية النحوية يخدم الصور

وي تقل إلى صورة أخرى تتمثّل في متعة الكلام سواء أكان مدحاً لآسريه ، أم هجاء لقومه ، عبَّر عن ذلك بشدٍّ لسانه بنسعة ، واقعاً أم مجاز ، كما ورد في البيت الثامن ١ ، فضلاً عن طلبه منهم العفو عنه ، لأنه لم يقتل أخاهم ، وإذا ما قتلوه قتلوا سيِّداً في قومه ، وإذا ما أطلقوه أخذوا ما يملأ .

وينقلنا إلى صورة أخرى ، انبثقت من اليأس الحاد ، أعادت ذاكرته إلى الحياة الماضية ، وأنه سيفقد متَع الحياة ، فلم يسمع نشيد الرعاة ، ولا يرى الإبل المتالي التي نتجَ بعضها ، وبقي بعضها الآخر ، للدلالة على الموت والميلاد ، ففي بقائه ميلاد جديد ، وفي ا تفائه عن الحياة موت

وتنبثق صورة لاحقة تؤذيه ، وتزيد حالته سوء ، ألا وهي سخرية الشيخة ، وتنمو القصيدة بتوالد أبيات متعددة ، يحشد الشاعر فيها مواقف متعددة ، ردّاً على سخرية تلك المرأة ، متطرقاً إلى نساء الحي وحظوته عندهن ، منتقلاً إلى زوجه التي تعرف أنه ليث معدوّاً عليه وعادي) ، ثم يقدّم الصور المتلاحقة في متابعة دقيقة لمسيرة حياته ، مصوِّراً كرَمه في إطار من سلطان الحواس الذي شكّلَ لنا تفاصيل مختلفة لأجزاء حياته ، وممارساته التي تعبِّر عن كرمه ، وشجاعته و وبراعته في القتال ، وما ينماز به سيِّدُ القوم عن غيره في تضافر الحواس ؛ لإبراز الصوَر السمعية ، واللمسية ، والذوقية ، والبصَرية

التضاد

للثنائيات المتضادة تأثير في تشكيل الصورة الشعرية كليّاً أو جزئياً ، ويشي هذا البناء عي وعي الشاعر واستيعابه لواقعه ، وتناقضات ، وتنافرات ، ولذا فإنَّ وجود التنافرات معاً جزء من بنية الوجود [٦١] . وقد يتخذ التضاد مسلكين ، يتمثّل المسلك الأول في التأويل ؛ لاختفاء الضد ، والمسلك الثاني ينماز بالوضوح ، أي التصريح بالتضاد الثنائي ، على أنَّ المسلك الأول قد طغى على القصيد

منذ البدء ، يوضّح لنا التضاد والمؤول الذي يتجلّى في البيت الأول ١ اللوم وعدم اللوم ، والعِلم وعدم العلْم الجهل) أنْ لا طائل من الملام ، كما في البيت الثاني ٢

أَلَمْ تَعْلَما أنَّ المَلامَةَ نَفْعُها   قليل وما لومي أخي مِنْ شِماليا

كذلك اللقاء وعدمه أنْ لا تلاقي) في البيت الثالث ٣ ، فضلاً عن الشخص المنادى الذي يأتي أو لا يأتي ، وإذا ما عَرَضَ هل يبلِّغ ، أو لا يُبَلِّغ ، فرسمَ الشاعر لنا صورة التلاقي أو عدمه

إنَّ ما مرّ سابقاً دخلَ في بناء القصيدة ، وإنْ كان على سبيل الإخبار بعدم اللقاء ، وأن الثنائيات المتاضدة تشكّل بؤرة انفعال ، ونغمة حزينة لما سيؤول إليه مصير الإنسان (١٧) ، ونجد في البيت الخامس كدعوة الحارثي بجزاء قومه بالملامة الصريح منهم خالص النَّسَب ، والموالي غير خالصي النَّسَب ، ولو شاء النجاة ؛ لهرب ، فالتضاد هنا يكمن في النجاة وعدمها ، والهرب وعدمه ، ولكنه فضّلَ البقاء وعدم الهرب على الهرب ؛ لكونه يحمي الذمار ، وهو هنا يقرر موقفه المبدئي من قومه في إطار تجربته ، وقد أنكرَ ذاته إزاءهم قومه ، علماً أنَّ حدّة التفجّر تمثّل ذروتها في التضاد الذي كوّن لنا صورة ، تحمل الكثير من التأويل ، تمثّلت في القول + شدّ اللسان ، أي حبسه عن النطق ، سواء أكان هذا النطق لمدح قومه أم ذمهم ، أم كان لمدح آسريا ، بغية إطلاق سراحه ، أم لذمهم أيضاً . بَيْدَ أنه يفتح أفقاً آخر للتضاد ، حين يطلب إطلاق سراحه ، وتجلّت ثنائية العبودية (الأسْر) و (الحرية) بإطلاق سراحه واضحة ، فهو يأمل أنْ ينال حريته ، وأن لا يُقتَل بأخيه ؛ لأنه لم يَقْتلْ .

وينفتح أفق التضاد في صُوره إلى أقصاه في الأبيات التالية ، حين يتمثّل له الموت بقتله وهو سيّد قومه البيت العاشر ، ليفضي إلى الولوج إلى عمق الأسى الداخلي ، عندما تتعرض حياته للهدم ، وأنه لم يعد يسمع صوت الرعاة ، فالسماع وعدم السماع ، أي الحياة والموت ، هذا التضاد يسحب منه هوية الانتماء للبيئة ، أي الانتماء الاجتماعي والطبيعي ، ولهذا تعدد التناقض والتضاد

فإنْ تَقتُلوني تَقتُلوا بي سَيِّداً وإنْ تُطلِقوني تَحْرُبوني بِمالِيا

ويجيء البيت الثاني عشر ١٢ انعطافة حادة في المستوى النفسي للشاعر ، مع ارتباط الصورة السمعية السابقة في البيت ١١ بالذي يلي ، في الوقت الذي يتساءل فيه عن عدم سماعه صوت الرعاء المعزبين المتالي ، واستغراقه في تلك الصّوَر ، إلى التعويض بصوت الضحك المنطلق من المرأة العبشمية ، (الصوت الحاضر) تعويضاً عن صوت الماضي ، مما يستدعي هذا الموقف الساخر إلى أنْ يتابع التفاصيل الموضوعياً ؛ لخدمة البناء الفني المقترن بحدّة الموقف النفسي الذي هو أدعى للانكسار من غير :

١١ أحقّاً عِبادَ اللهِ أنْ لَسْتُ سامِعاً نَشِيدَ الرِّعاءِ المُعزِبينَ المَتاليا

١٢ وتَضْحَكُ منّي شَيْخَةٌ عَبْشَمِيّةٌ كأنْ لمْ ترَي قبلي أسيراً يمانيا

فالنظرة الحزينة بفقدان الحياة وتفاصيلها الدقيقة على وفق البناء الفني ، أدى إلى أداء البعد النفسي المؤلم ، الذي جعل التجربة الشعرية تمتد لتصوير المعاناة ، واستدعاء التضاد للرد على تلك المرأة ، بتقديم ثنائيات التضاد التي تدور في أفق شماتة المرأة ، ورغبة نسائه فيه ، ويشهد على ذلك زوجه مُلَيْكَةَ ، حين شبّه نفسه بالليث معدوّاً عليه وعادياً ، وهو حال الدنيا بتضاداتها ، ليخلص من تقرير هذه الحقيقة ، وما يعتورها من علاقات اجتماعية إلى الفخر بنفسه ، وكرمه ، وشجاعته ، عَبْرَ نَحْرِ الجزور ، والصدع بين القينتين ، وركوب الخيل ، والإقبال على اللهو ، على أنَّ لفظة الخيل تتكرر مرات عدة أعادت الشاعر إلى مناخ الحدث الرئيس هو

الأسْر ، وسخرية المرأة منه وتضحك منه ، فلولا فروسيته ، وشجاعته ، وثباته ، وعدم هربه ، وحمايته للذمار ، لما وقع في الأسْر ، فألفاظ الخيل في قصيدته بدت الشاخص في إطار تجربة الرجولة ، وإنْ فقدت تواصلها في لحظات ترقب الموت .

فالأبيات من ١٥ - ٢٠ كلها تعكس ثنائيات التضاد ، بين حالته السابقة ، وحالته التي هو عليها في حاضره ، في منحى تجريدي . فالجانب النفسي أدى دوره في انثيال الصور التفصيلية في حياته ، التي عكست أقصى مرحلة الإحباط في أسْره ، الذي يفضي به إلى انطفائه ، بعد تألقه وتوهجه ، فيما أمدّه من علاقات اجتماعية مثلما في مجتمعه بين قومه

فضاء المكان

يحضر المكان في القصيدة بقوة ، بوصفه هاجس الشاعر وحلمه الضائع منه ، والمنفلت الذي لا يمكن رؤيته ، ولذا وظّفه لحارثي توظيفاً جيد ، بيّن منه التصاقه به ، وأهميته له ، لأنه يمثّل وجوده وكيانه ، فعلى أرضه تجري أحداث مسرح الواقع من حياة ، وشجاعة وكرم ، وتواصل مع المجتمع ، وممارسة القيم المختلفة التي استحضرها في مخيلته ، في لحظات التأزم ، ووجدت طريقها إلى القصيدة [٤٨] .

إنَّ الشاعر قد ذكَرَ العَروض) إذ مثّل المكان المُحبّب له هنا وهو في غربته الحادة ، وما دام المكان منفلتاً منه ، فإنَّ زخم المعاناة يشتدّ وطأة لديه ، مما يسحب منه هوية انتمائه في تلك اللحظة التي يتوهجّ فيها الحنين الممتزج بالشوق ، والألم ، والمعاناة

ثم يحدد وقعة يوم الكُلاب) التي سببت له هذه الفاجعة ، وسلبت الفاعلية لديه ، وينطلق من هذا التوتر عبْرَ الفاجعة نتيجة قومه ، وينطلق لِلَومهم : الصُرحاء منهم ، والموالي ، ولو شاء النجاة لَنَجا

إنَّ الآليات التي أدّت إلى قهره ، واستلاب حريته ، بانتظار موته ، مبتعداً عن وطنه وقومه ، هي آليات واقعياً ، سببتها الحرب ، والقوة ، وقيم يؤمن بها ، بوصفه سيّد القوم . إنَّ توحّده مع ذاته ليحمي ذمار قومه ، هو جزء من مرثية النَّفْس التي صاغها الحارثي ، ولو شاء لنجا ، ولكن لو) هذه الأداة حالت دون ذلك

إنَّ انكسار الشاعر يدخل في غيابه عن أرضه ووطنه وقومه ، ولذا فقد استحضر ذلك كله ، من خلال النداء ، وكفّ اللوم لأنَّ تفجّره في أعماقه يدفعه إلى التوجه الخارجي ، نحو المكان والقوم ، لما يتهدده من خطر باستلاب حياته منه ، وذلك ما يشيع التوتر لديه ، مقارناً بين ثنائية الحركة والسكون الحياة والموت الحياة بتوهجها والانطفاء ب الموت

إنَّ الشاعر يبدأ بذِكْر الأماكن في محاولةٍ منه لإمساك ما انفلت منه من بين أصابعه ، علَّه يجد فيها خلاصاً مما ألمَّ به ، ولكنّ انفلات الزمان والمكان ، يفضي به إلى نهايةٍ مأساوية

إنَّ الموت يُغلّف المكان أيضاً ، أي المكان الثاني الذي أُسِرَ فيه ، هو مكان مسكون بالمخاوف ، بل الموت الذي لا مفرّ منه ، ولكن تبقى حضرموت). ويبقى اليمن) في الذاكرة ،

ببعديها الزمني والمكاني ، ويبقى عبد يغوث الحارثي متغلغلاً بعمق الخريطة الشعرية اليمنية والعربي

على أنَّ الزمن يتداخل مع المكان ، فثمة زمن ماضٍ يستدير إليه ا لشاعر بعواطفه ، ومشاعر ، وأحاسيسه كلّه ، وزمن مقلق ، يشيع الألم في نفسه ، وزمن مستقبليٍ ، سيُنهي كلَّ شئ لدى الحارثي ، وكان التعويض عن حياته المفقودة هذه القصيدة الرائعة التي تُعَدُّ من عيون الشّعر اليماني بخاص ، والشعر العربي القديم بعام

الخلاص : من خلال در اسة مستويات البناء المتعددة ليائية عبد يغوث الحارثي : ظهرت أهمية هذه القصيد ، وهي من عيون الشعر العربي في رثاء النفس أو الذات ، تفردت ببنياتها المتعدد : الصوتي ، والتركيبية النحوياً ، الصور ، وفضاء المكان الذي تعلّق به الشاعر ، فكان نتيجة ذلك الإبداع الفني لذي تداخلَ في نسيج القصيدة ، فقد تميزت البنية الصوتية ، وانعكاس الحركة الداخلية على بناء الصورة المؤثر ، بما فيها من صور ، وحركة ، وتشبيه ، وكناي ، والسردي ، والتضا ، والتكرار ، والتشدي ، ذلك كله وتعالقات ، شكّلَ استجابات فاعلة لدى المتلقي ، للتعاطف مع حالة الشا ر الإنساني

وكشف البحث عن تفرد هذه القصيدة في الشعر العربي ، لكونها قديمة من العصر الجاهلي أو ، ولم تتّبع مجرى الاتجاه الجاهلي في مقدمات القصائد الناضجة المعروفة آنذاك في المفتتحات المعهود : من طلل ، وغزل ، وشكوى ، وظعن ، وخمر ، وطيف ، ثاني بل احتلَّ ا لوم مقامه الأول في المفتتحِ . وتبقى يائية الحارثي ، القصيدة المتفردة المتميزة بموضوعها ، وبنيته

ا شرح مفردات القصيد

٢ الشمال : واحد الشمائل .

٣ عَرَضْتَ : أتيت العَروض ، وهي مكة والمدينة وما حولها ، وقيل اليمن أيض .

٤ أبو كَرب : بِشْر بن علقمة بن الحرث . الأيهمان : هما الأسود بن علقمة بن الحرث ، والعاقب وهو عبد المسيح بن الأبيض . وقيس : ابن معد يكرب أبو الأشعث بن قيس الكندي . ينظر : الأغاني ١٥ ٢/ ، والكامل ، ابن الأثير ١ ٢٨/ ٢٩/ ، والعقد الفريد ١ ٣/ ، وذيل الأمالي ١٣٢ ١٣٤ ، والنقائض ١٥٣ ، والخزان ١ ٢١٥ ، وبلوغ الأرب ٢:٧٢.

٥ الكُلاب بضم الكاف : يوم الكُلاب الثاني وفيه أُسِرَ عبد يغوث . صريحهم : خالصهم ومحضهم في النَّسَب . والموالي : الحلفاء منه

٦ النهد : المرتفعة الخلق . الحوّ : الخضر ، والأحوى من الخيل : ما ضرب لونه إلى الخضر . توالي : أي تتلوه ؛ لأن فرسه خف فة قد تقدّمت الخيل

٧ الذمار : ما يجب على الرَّجُل حفظه ومنعا ، من منع جار ، أو طلب ثأر . يختطفن : يختلسن

١ النِّسْعَ : سَيْرٌ من جلد يُضفر ، وشدّ اللسان هنا إمّا حقيقي ، وإمّا مجازي ، أراد أنهم فعلوا ما منعَ لسانه من مدحهم

ا أسْجِحو : سهِّلوا ويسِّروا في أمري . أخاك : هو النعمان بن جساس من تيم . البواء : من قولهم : باء فلان بفلان إذا قُتِل به ، وصار دمه بدمه . يريد القول إني لم أقتل أخاكم حتى تقتلوني به

١٠ حَرَبَ ، من باب طلب : إذا أخذ ماله وتركه بلا شيء

١١ الرِّعاء بكسر الراء وضمها : جمع راعٍ . العزب : المُتَنَحّي بإبله . المَتالي : الإبل التي نتج بعضها وبقي بعض

١٢ عبشمي : نسبة إلى عبد شمس ، ويقال فيه عبشمس ، والذي أسر عبد يغوث فتى من عمير بن عبد شمس ، وكان أهوج ، فانطلق به إلى أهله ، فقالت أمه لعبد يغوث ، ورأته عظيماً جميلاً : منْ أنت ؟ قال : أنا سيد القوم ، فضحكت منه وقالت : قبّحك الله من سيِّد قوم أسرك هذا الأهوج ! فعن ذلك قول عبد يغوث وتضحك مني ...

١٤ عِرسي مُلَيكَ : زوجي مُلَيكَ

١٦ الشَّرْب : جمع شارب . المطي : كل ما يمتطى ، وههنا : البعير . أصدع : أشق . القينة : المغنية . يريد أنه يعطي كلاً منهم شطر ردائه

١٧ شمَّصَها مثل شمَّسها : نفَّرَها . اللَّبَق : الظرف والرفق والحذق ، ومنه اللبق واللبيق .

١٨ عادية : يريد وخيل عادياً ، والعادية : القوم يَعْدُون . سوم الجراد : انتشاره في طلب المرعى . يريد أنَّ الخيل كالجراد في كثرتها . وزعتها : كففتها . أنحوا إلي : وجهوا إلي

٢٠ السِّباء : اشتراء الخمر . الروي : أراد به الممتلئ . الأيسار الذين يضربون القداح

الهوامش:

١ المفضليات ، المفضل الضبي بن يعلى الكوفي ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ ، المفضلية ٣٠ . النقائض ، أبو عبيد ، معمر بن مثنى ، تحقيق بيفان ، طبعة ليدن ١٩٠٥ ، ص ٥٣ ، ٥٦ . أيام العرب قبل الإسلام ، أبو عبيد ، معمر بن مثنى ، جمع و تحقيق ودراسة د . عادل جاسم البياتي ، عالم الكتب مكتبة النهضة العربية ١٤٠٧ ه ١٩٨٧ ، الجزء الثاني ص ١٤ ١٥ . المحبّر ، ابن حبيب ، أبو جعفر محمد بن حبيب ، تحقيق يلزة ليختن شتيتر ، منشورات دار الآفاق الجديد ، بيروت ، ص ٢١٢ . الأغاني ، الأصبهاني ، أبو الفرج ، شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ١٦ ٢٥٤ ٣٥٥ وما بعدها . شرح المفضليات ، الأنباري ، أبو محمد القاسم محمد بن بشار تحقيق : كارلوس لايل ، طبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ١٩٢٠ ص ٣١٥ . نسخة أخرى ، مكتبة الثقافة الدينية مصر ٢٠٠٠ ، ص ٣١٥ . نسخة أخرى تحقيق د . محمد نبيل طريفي ، دار صادر بيروت ٢٠٠٣ ، ٢٩٩ ٢٥ . العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق محمد سعيد العريان ، دار الفكر ١٩٤٦ ، ٣ ١٨ ٢٠١ . الأمالي وذيله ، القالي البغدادي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم ، تحقيق

محمد عبد الجواد الأصمعي ، مطبعة المكتب التجاري ، بيروت ، د ت ، ص ٣٠ ، ٣٢ . سمط اللالئ ، البكري أبو عبيد ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة و نشر ، مصر ١٩٣٦ ، ٢ : ٣ . شرح اختيار المفضل ، التبريزي ، تحقيق فخر الدين قباو ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ١٣٩١ ه ١٩٧١ م ، ص ٦٦ . الكامل في التاريخ ، ابن الأثير ، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني ، دار الفكر ، بيروت ٩٦٦ ، ١ ، ٦٠ .

٢ خزانة الأ ب ولب لباب لسان العرب ، البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، دار صادر ، بيروت ط ١ ، د ت) المجلد الأول ٢١٣ ، ٢١٧ . الأعلام ، الزركلي ، خير الدين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩٠ ، المجلد الرابع ص ١٨٧ . أيام العرب في الجاهلية ، محمد أحمد جاد المولى بك ، علي البجاوي ، ومحمد بو الفضل إبراهيم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د ت ص ٣٤ .

* القصيدة من المفضليات ، المفضلية ٢٠ ، للمفضل بن يعلى الضبي الكوفي ، وشرح المفردات من المفضليات بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون

٣ الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليشر ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية فرانكلين ، بيروت نيويورك ١٩٦٣ ، ص ٤٩ .

٤ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، القرطاجني ، أبو الحسن حازم ٦٨٤ ، تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة ، مطبعة دار الكتب الشرقية ، تونس ١٩٦٦ ص ٣٨

٥ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ١٩٨٦ . ص ٤

٦ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٩ م ص ١٢ ٣

٧ بنية إيقاع الشعر العربي ، عبد الكريم أسعد قحطان ، أطروحة دكتورا ، كلية اللغات والترجمة ، صنعاء ، مخطوط ، مطبوعة بالآلة الطابعة ٢٠٠٣ م ص ٤٩

٨ البيان والتبيين ، الجاحظ ، أبو بحر عثمان عمرو بن بحر ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ٩٦٨ ، ١١٢:١

٩ نظرية الأدب ، وارين أوستن ، ورينيه ويليك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٨٠

١٠ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال ، الدار البيضاء مع دار فلاماريون باريس ١٩٨٦ ، ص ٤

١١ مقدمة في نظرية الأدب ، تيري ايجلستون ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٦١ ص ٤٣ .

١٢ قضايا الشعرية ، ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك هتون ، دار توبقال المغرب ١ ١٩٨٨ ، ص ٧

١٣ الاغتراب في الشعر العربي قبل الإسلام ، صاحب خليل إبراهيم ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ٢٠٠٠ ، ص ١٩٩ . والصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام . صاحب خليل إبراهيم ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ٢٠٠٠ ، ص ١٠٥

١٤ كتاب الصناعتين ، العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركا ١٩٧١ ، ص ٦٣ .

١٥ بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٦٤ أغسطس / آب ١٩٩٢ ، ص ٢٢٩

١٦ المفارقة وصفاتها ، د . سي . ميويك ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، ط ٢ ١٩٨٧ ص ٧٤

١٧ غربة الموت في الشعر الجاهلي ، د . صاحب خليل إبراهيم ، مجلة كليات التربية ، جامعة عدن ، العدد ٤ ، أغسطس / آب ٢٠٠٢ ، ص ٧٧

١٨ الخطاب الإبداعي في الأدب الجاهلي ، د . صاحب خليل إبراهيم ، منشورات مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ١٤٢٤ - ٢٠٠٣ ، ص ١٨٩

المصادر والمراجع

١ الأعلام ، الزركلي ، خير الدين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٩ ١٩٩٠ .

٢ الأغاني ، الأصبهاني ، أبو الفرج ٣٥٦ هـ ، شرحه وكتب هوامشه عبد علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط ١ ١٩٨٦ .

٣ الاغتراب في الشعر العربي قبل الإسلام ، د . صاحب خليل إبراهيم ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط ١ ٢٠٠٠ .

٤ الأمالي وذيله ، القالي البغدادي ، أبو علي إسماعيل بن القاسم ٣٥٦ ، تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي المكتب التجاري ، بيروت (د . ت).

٥ أيام العرب في الجاهلية ، محمد أحمد جاد المولى بك ، علي البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت (د . ت)

٦ بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٦٤ أغسطس / آب ١٩٩٢

٧ البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٨ بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال ، الدار البيضاء مع دار فلاماريون باريس ، ط ١ ١٩٨٦ .

٩ بنية إيقاع الشعر العربي ، عبد الكريم أسعد قحطان ، أطروحة دكتوراه ، كلية اللغات والترجمة ، صنعاء ، مخطوطة ٢٠٠٣ .

١٠ البيان والتبيين ، الجاحظ ، أبو بحر عثمان عمرو بن بحر ، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٦٨ .

١١ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، البغدادي ، عبد القادر بن عمر ، دار صادر ، بيروت ١ (د . ت).

١٢ الخطاب الإبداعي في الأدب الجاهلي ، ا. صاحب خليل إبراهيم ، منشورات مركز عبادي للنشر . صنعاء ١٤٢٤ هـ ٢٠٠٣م .

١٣ سمط اللالي ، البكري ، أبو عبيد ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر مصر ١٩٣٦م .

١٤ شرح اختيار المفضل ، التبريزي ٥٠٢ ، تحقيق فخر الدين قباوة ، مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق ١٩٧١م .

١٥ شرح المفضليات ، الأنباري ، أبو محمد القاسم محمد بن بشار ، تحقيق ت ٣٠٤هـ -) ارلوس لايل ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ١٩٢٠م ، نسخة أخرى تحقيق د محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ٢٠٠٣م .

١٦ الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليشر رجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية فرانكلين ، بيروت نيويورك ١٩٦٣ .

١٧ الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ٢٠٠٠ .

١٨ العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي ٣٢٨ ، تحقيق محمد سعيد العريان ، دار الفكر ١٩٤٦م .

١٩ غربة الموت في الشعر الجاهلي ، ا. صاحب خليل إبراهيم ، مجلة كليات التربية ، جامعة عدن ، العدد ٤ أغسطس / آب ٢٠٠٢ .

٢٠ قضايا الشعرية ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك هتون ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٨٨ .

٢١ الكامل في التاريخ ، ابن الأثير عزالدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني ، دار الفكر ، بيروت ١٩٦٦ .

٢٢ كتاب الصناعتين ، العسكري ، أبو هلال الحسن بت عبد الله بن سهل ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أ و الفضل إبراهيم ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركا ١٩٧١ .

٢٣ المحبّر ، ابن حبيب ، أبو جعفر محمد بن حبيب ، تحقيق يلزة ليختن شتيتر ، منشورات دار الأفاق الجديد ، بيروت ت)

٢٤ المفارقة وصفاتها ، سر . ميويك ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون للترجمة والنشر ، العراق ، د ٢ ١٩٨٧ .

٢٥ المفضليات ، المفضل الضبي بن يعلى الكوفي ١٧٨ : تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون دار المعارف بمصر ٤ ١٩٦٤ .

٢٦ النقائض ، أبو عبيد ، معمر بن مثنى ٢٠٩) تحقيق بيفان ، طبعة ليدن ٩٠٥ ،

٢٧ مقدمة في نظرية الأدب ، تيري ايجلستون ، ترجمة أحمد حسان ، الهيئة العامة لقصور الثقا ، القاهر ٩٦١ ، .

٢٨ منهاج البلغاء وسراج الأدبا ، القرطاجني ، أبو الحسن حازم ٦٨٤ ، تحقيق محمد بن الحبيب الخوج ، مطبعة دار الكتب الشرقي : تونس ١٩٦٦ ،

٢٩ نظرية الأدب ، وارين أوستن ، ورينيه ويليا ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مطبعة خالد الطرابيشي : دمشق ١٩٧٢ ،